JUNGE KUNST

B. HOETGER

8/7, 27. [redacted]

Werner Wolff von
seinem Ulrich Goldschmidt mit den herzlichsten
Wünschen 14. VI. 28.

JUNGE KUNST
BAND 3

BERNHARD HOETGER

VON

CARL EMIL UPHOFF

MIT 52 ABBILDUNGEN

ZWEITE AUFLAGE
6. BIS 10. TAUSEND

LEIPZIG, 1922
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

I. Reihe.

Bd. 1. Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. Uphoff: Paula Modersohn.
Bd. 3. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Däubler: César Klein.
Bd. 6. Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Schwarz: Hugo Krayn.

II. Reihe.

Bd. 9. Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. D. Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Zahn: Josef Eberz.
Bd. 15. D. Henry: André Derain.
Bd. 16. Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.

III. Reihe.

Bd. 17. Biermann: Heinr. Campendonk.
Bd. 18. Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Graf: Maria Uhden.
Bd. 21. Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Kirchner: Erich Waske.

IV. Reihe.

Bd. 25/26. Hartlaub: Vincent van Gogh.
Bd. 27. Kolle: Henri Rousseau.
Bd. 28. Huebner: Lodewijk Schelfhout.
Bd. 29. Suermondt: Heinrich Nauen.
Bd. 30. v. Wedderkop: Paul Cézanne.
Bd. 31. Einstein: M. Kisling.
Bd. 32. Cohen: August Macke.

Weitere Bände folgen.

Die Wiedergabe der Hoetgerschen Werke erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kunsthandlung Alfred Flechtheim-Berlin.

 / Einband nach einem Entwurf von Wilhelm Plünneke / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Das Werk dieses Bildhauers hat sich nun, nachdem bald 25 Jahre seit seinem Beginn vergangen sind, so weit gerundet, daß der Betrachtende es im großen und ganzen als geschlossen, keineswegs jedoch als beschlossen, ansehen darf. Eines ist an diesem Werke, welches ebensoviel hoch gewertet als völlig angezweifelt worden ist, feststehend: es erweist seinen Schöpfer als einen geborenen Plastiker, dessen formende Hand in bezug auf die Gesetze der Bildhauerkunst selten geirrt hat. In allen seinen einzelnen Gestaltungen, aus denen es zur heutigen Ganzheit erwuchs, ist es durchaus werkgerecht, und vor allem die Werke, die der Künstler selber handwerklich vollendete, (wie z. B. die im Museum zu Elberfeld aufbewahrten Köpfe) können dem, dem das Handwerkliche in der Kunst noch etwas gilt, hohen Genuß verschaffen.

Aber immerhin: im Allgemeinen hat für die Zeit, in welcher Hoetger wirkt, die Werkgerechtigkeit dessen, was der Künstler hervorbringt, immer mehr an Bedeutung verloren. Der „Zeitgeist" ist von anderen Fragen als denen der Form bewegt; ja, er wendet sich sogar nicht selten gegen solche Kunstschaffende, denen gutes Handwerk dringendes Bedürfnis ist, mit dem Verdacht, daß sich dahinter Rückständigkeit und reaktionäres Wollen verbirgt. Die Menschen, von umwälzenden Bewegungen bedrängt, welche so übermächtig sind, daß viele es heftig verneinen müssen, wenn ihnen gesagt wird, wie diese Bewegungen doch eben nur im Menschen selber und nicht in einer „höheren Macht" ihren Ursprung haben —, diese Menschen sind im Grunde nur noch rein äußerlich an alle dem interessiert, was ihnen über das Ästhetische in den Künsten gesagt wird. Und selbst den Kunstschaffenden geht es weniger um Kunstwerk und Künstlerschaft, als um das Leben schlechthin —, um dieses jetzt in allen seinen Grundlagen wankende, durchaus fragwürdig, ungewiß und deshalb letzten Endes auch ungestaltbar gewordene Leben der Menschheit des zwanzigsten Jahrhunderts.

Dem widersprechen keineswegs die vielfältigen und oft angestrengten Gestaltungsversuche, denen wir besonders dieser Tage in den Künsten begegnen; sondern die anschwellende Menge der künstlerischen Produktion beweist es gerade, daß eine eigentliche Gestaltungsgrundlage (welche ihrerseits wieder in einer festgefügten Lebensanschauung wurzelt) nicht mehr vorhanden ist. Sie offenbart eine seelische Unruhe, die zweifellos in einer tiefinnersten Lebensunsicherheit begründet ist; und diese verschuldet von sich aus wiederum jene Zerspaltenheit der Formen und Inhalte, die zu dem Schluß zwingt, daß es heute eigentlich so viele Künste gibt, als Kunstschaffende sind. In der Tat: der Kunstbetrachtende hat es gegenwärtig nicht mehr mit der Kunst schlechthin zu tun, denn sie ist als ein Produkt des Menschenlebens genau so fragwürdig geworden wie dieses selber. Ohne feste Auffassung vom Leben auch keine feste Auffassung von der Kunst. Er sieht sich, wohin er sich auch wendet, nicht Kunstwerken, sondern nur Kunst sein wollenden Werken gegenüber, und dies auch nur dann, soweit ihre Urheber wirklich auf die Kunst hinauswollten und nicht darauf ausgingen, ein allgemeines oder persönliches Daseinsproblem darzustellen bez. darstellerisch zu lösen —, was auf unzählige Werke von künstlerischem Gepräge zutrifft. Dieser Lage entspricht auch durchaus das Verhalten dessen, der sich ein Kunsturteil bilden will. Es ist ihm unmöglich, eines zu gewinnen, das einigermaßen allgemeingültig sein könnte, weil — ob er vielleicht auch in sich selber einen festen — historischen oder selber gewonnenen — Begriff vom Wesen des Lebens und der Kunst hat — er doch heute nichts in sich Gefestigtes und Eindeutiges vorfindet, sondern eben nur Ungewisses und Vieldeutiges. Hier nützt auch keine Gewaltsamkeit. Soviel sie auch angewendet werden mag, um zu gewissem Urteil zu gelangen oder ein Urteil zur allgemeinen Anerkennung zu bringen — so viel treten andere Urteilende mit andern Urteilen auf, welche ebenfalls auf Anerkennung Anspruch erheben und mithin kann keines zur wirklichen Geltung gelangen.

Solche Situation wirkt verwirrend, wenn man sie nicht anerkennen will. Bemüht man sich jedoch, sie zu erkennen (was allerdings das Anerkenntnis ihres Vorhandenseins zur Voraussetzung hat) so wird sie bald eindeutig und verschafft Klärung. — Wir leben wohl alle, abgesehen von der ganz verschiedenartigen Auffassung der Zeitlage, in der Über-

zeugung, daß wir eine Zeitwende durchmachen und daß diese Gegenwart ist eine Zeit zwischen den Zeiten —, zwischen einer versinkenden und einer neu erstehenden Epoche des menschlichen Daseins. Alles in uns und damit zugleich alles um uns —, alles, was aus uns kommt und alles, was an uns herankommt, ist daher in vollster Bewegung —, im Vergehen und Erstehen. Diese in manchem atemlose Bewegung ist für uns von tausend neuen Erscheinungen begleitet, die wir zu fixieren —, durch Urteil zur Festigkeit zu bringen trachten: so als Künstler durch Kunstwerke und künstlerische Programme —, so als Menschen schlechthin durch die Willensanstrengung, welche dahin zielt, fest zu machen, was fließend ist, um endlich wieder für unser Dasein, Tun und Lassen, Urteil und Empfinden sichern Grund zu haben. Solange wir jedoch klar sehen, wie das Alte noch im Vergehen und das Neue gänzlich ungewiß ist, so lange müssen wir notgedrungen auf Festigkeit verzichten —, müssen innerhalb der vor sich gehenden Bewegung selber Bewegte sein —, selber wandelbar in allem Tun und Denken, sofern wir dem, was diese Epoche der Wandlungen in und um uns zeitigt, mit Verständnis gewappnet begegnen wollen. — Der Kunstbetrachtende also, der in den Werken der Gegenwart die Kunst schlechthin aufspüren will, müht sich ebenso vergeblich wie der Kunstschaffende, der in dieser Zeit die „absolute Kunst" darzustellen gedenkt, denn die Kunst ist dem Leben verhaftet und deshalb heute etwas genau so Ungewisses für uns wie das Leben selber. Erst, wenn wir das Leben wieder gewiß haben, d. h. erst, wenn wir wieder eine feste Auffassung von ihm haben, erst dann ist auch eine feste Anschauung über Kunst und ein sicheres Urteil über die künstlerischen Dinge wieder möglich. Solange dies aber nicht ist, so lange gibt es nur ein künstlerisches Wollen und als Resultat davon nur Kunst sein wollende Werke, die folgerichtig auch nur ihrem Wollen nach beurteilt werden können. Die Zeit ist hier voll von anschaulichen Beweisen. Wir sehen noch viele Künstler sich bemühen, auf dem nach ihrer Meinung noch festen Boden irgendeiner Kunstanschauung der versinkenden Epoche zu verharren, und die als Kunstnacherlebende die gleiche Einstellung haben, sehen in den Werken dieser „Unentwegten" die Kunst als gewiß verkörpert. Aber diese Gemeinde der so Schaffenden und Nacherlebenden sieht sich unaufhaltsam außer Kontakt mit dem vorwärtsdrängenden Leben geraten. Sie pflegt nur noch ihr

Kunstideal, das um so blutleerer wird, je mehr die Verbindungen zur Gegenwart zerreißen. — Wir sehen andere Kunstschaffende, die die Zeitbewegung durch Programme abfangen wollen. Sie versuchen mit Worten und Werken zu beweisen: so und so ist das Leben —, das und das ist die Kunst. Aber ein Programm um das andere verfällt der großen, umwälzenden Bewegung unserer Tage und mit ihnen alles, was aus ihrem Geiste hervorging. — Wir sehen noch andere, die gründen Kunstschaffen und Kunsturteil auf die Lebens- und Kunstanschauung irgendeiner längst versunkenen Epoche, deren Geist, genauer betrachtet, obendrein von niemandem objektiv ergründbar ist. Jedoch wir erkennen, daß diese Werke und Urteile, zu dem, was jetzt ist, keine eigentliche, innere, lebendige Beziehung haben, denn unser Geist ist ein anderer geworden und es gibt keine Auferstehung im Sinne der unveränderten Wiederkehr dessen, was war. —

Solches nun hat Bernhard Hoetger praktisch durchlebt und in den Jahren seines Schaffens zum buchstäblich plastischen Ausdruck gebracht. Er hat es erfahren, daß sich die Kunst wie das Leben nicht in Programme einfangen läßt und daß ebensowenig die Aneignung einer gewesenen Kunstanschauung die Erfüllung des künstlerischen Wollens der gegenwärtig Lebenden verbürgt. Weil er aber ein Gegenwärtiger ist —, mit allen Fasern seiner Zeit verbunden, so ist es auch sein Schicksal, unter den Wandelbaren einer der Wandelbarsten zu sein. — Er verließ vor 22 Jahren den vermorschten Boden akademischer Kunstauffassung, ging nach Paris und verankerte sich auf dem Grunde des Impressionismus, der damals so gut wie allen starken Temperamenten Zuflucht bot. Von der impressionistischen Anschauung beseelt, daß „Kunst Natur ist, erfaßt durch ein Temperament", brachte er Werke wie den „Jüngling", die „Fècondité", die „Jeunesse", die „Weibliche Maske" zuwege, vor denen ein Rodin den Hut ziehen konnte. Aber Hoetger war nicht wie Rodin früh genug geboren, um im Impressionismus beharren und seine Vollendung finden zu können. Sondern er kam mit seinen Altersgenossen gerade noch rechtzeitig, um die Ernte zu beenden und dann dieser impressionistischen Periode, die heute — ein blüten- und früchtereiches Fest — in die Vergangenheit versunken ist, den Kehraus zu machen. Danach erging er sich in den abgelegenen, kalten Sälen des Louvre, da, wo die Reste antiker Plastik aufbewahrt werden und mühte sich, seinem Dasein und seiner Kunst aus schweigen-

den Steingebilden das neue Ziel abzulauschen. Er ahnte noch nicht und niemand in jener Zeit ahnte es, daß die Abkehr vom Impressionismus gleichbedeutend mit dem Verlassen des letzten Fundaments war, welches das abendländische Dasein dem Kunstschaffenden noch zu bieten hatte. Er begriff noch nicht und niemand sonst erkannte, daß Kunst und Künstler nunmehr einem gänzlich ungewissen, sich erst jetzt mählich enthüllenden Schicksal preisgegeben waren. —

Aber das Dasein meint es — trotz allem — mit seinen Geschöpfen gut. Es vermeidet plötzliche Brüche, die uns des Zusammenhaltes mit den Dingen ringsum und in uns selber berauben könnten. Es schafft Übergänge. Es stellt uns nicht vor vollendete Tatsachen, sondern gibt uns Gelegenheit, sie tätig mitwirkend herbeizuführen und uns so an das Neue zu gewöhnen. Auch Bernhard Hoetger bekam seine Möglichkeit zum Übergang vom Gewissen zum Ungewissen; die Frau trat entscheidend in sein Leben und bot ihm — in einem Menschenkinde — den „Stoff" dar, durch dessen Verarbeitung er seinen Weg als Plastiker über ein rundes Jahrzehnt fortsetzen konnte. Die Rätsel und die Offenbarungen, welche ein Weib einem schaffenden Manne zu bescheren vermag, wurden zum geistigen Kern der besten seiner Werke aus der zweiten Schaffensperiode. Das geliebte und liebende Weib war die Grundlage, auf welcher nunmehr seine Kunst erwuchs und das Ziel, in dem sie mündete. Ihre Fülle kam aus der Fülle seines Weiberlebens und wurde ihr gemäß. Wie groß sie war und wie das Erleben in ihm wirkte, davon geben Werke wie „Das Lächeln", „Eva", „Anbetung", „Sehnsucht", „Darmstädter Torso" beredtes Zeugnis. In ihnen gewann das Lieben und Geliebtwerden plastische Gestalt, und dieses Erleben bestimmte während der ganzen zweiten Periode bei weitem mehr seine Haltung als Plastiker als die gleichzeitige starke Hinneigung zur ägyptischen und assyrischen Antike und das Wiederaufleben gotischer Reminiszenzen, die während seiner praktischen Lehrzeit in ihn eingegangen waren. — Wenn es wahr ist, daß der Mensch im Stadium des echten, ihn gänzlich ausfüllenden Liebeserlebens das Höchste zu leisten vermag, dessen er überhaupt fähig ist —, wenn es an dem ist, daß das Leben seine Geschöpfe zu hohem Tun: zur Schöpfung selber fähig macht, indem es das Feuer der Liebe in ihnen entzündet, dann muß Hoetger in jener zweiten Periode sein Bestes gegeben haben, denn er war damals gleich der Paula Moder-

sohn, mit welcher ihn Freundschaft verband, ein wahrhaft Liebender, der mit Liebe der Fülle des schönen Daseins begegnete und aus ihr schöpfte.

Hatte bis dahin, wie seit undenklichen Zeiten für alle Kunstschaffenden, so auch für Hoetger während seines Werdens bis zur Reife der Satz: natura est artis magistra zu Recht bestanden, in dem Sinne, als die den Menschen umgebende Natur als die Lehrmeisterin der Kunst anerkannt wurde, so setzte nun — anfangend etwa um 1910 —, aber zum Durchbruch gelangend erst in den Kriegsjahren, eine andere geistige Bewegung ein, welche — die expressionistische genannt — in der Aufdeckung der den Menschen selber innewohnenden, seiner höchsteigenen Natur gipfelte. Seit urlanger Zeit hatte sich der abendländische Mensch um sich selber — als Natur in der Natur genommen — kaum gekümmert; ja, als Kunstschaffendem war ihm eigentlich noch nie der Gedanke gekommen, die Menschennatur selbst mit allen ihren nur erst ganz vage empfundenen Regungen und Bewegungen als Gestaltungsobjekt zu benutzen. Nunmehr wurde dies von vielen und — um 1918/19 — auch von Hoetger begonnen; aber allerdings gerade in dem Augenblick, wo sich die Menschennatur dem Beobachter von tausend Zwiespalten durchwühlt und von tausend Krisen erschüttert zeigte und so ein Bild darbot, das auch den Selbstsichersten vollständig ins Wanken bringen mußte. Nach Überwindung heftigster innerer Widerstände begab er sich als ein Kind seiner Zeit auf den Weg zu sich selber, und dies wurde für ihn alsbald gleichbedeutend mit einem völligen, fast katastrophalen Bruch mit seiner und überhaupt mit der ganzen Vergangenheit. Werke wie das „Revolutionsdenkmal für Bremen" und die Reihe der Kleinplastiken von 1920 veranschaulichen, wenn man sie mit den Werken der vergangenen Perioden in Vergleich zieht, deutlicher wie alle Worte es vermögen, welcher Umsturz sich in ihm vollzog. Man muß diese große, in ihm und rings um ihn herum noch währende Umwälzung ins Auge fassen, wenn man verstehen will, warum dieser Plastiker, der bei der vollsten, gerundetsten Form angelangt war und im hohen Bewußtsein von erlangter Meisterschaft die Gesetze dieser runden Form als die alleingültigen verkündete, nunmehr anfing, diese Gesetze selber umzustürzen und schließlich die Auflösung jeglicher Form so auf die höchste Spitze zu treiben, wie es die Bildhauerarbeit an seinem neuen Wohnhause am Weiherberg in Worpswede

darstellt. Als er daran ging, das sichtbare Gebälk dieses Hauses selber zuzurichten, da setzte er von sich aus einen Schlußpunkt hinter das Kunstgeschehen der Vergangenheit und zeigte durch die Tat, daß, wenn die Inhalte und Formen des Menschenlebens in der Auflösung begriffen sind, sich dann auch unweigerlich die Gesetze und Formen der Kunst auflösen müssen. Auch der letzte Rest von eigenem Formwillen kam ihm völlig abhanden. Er unterwarf sich dem Wuchs der klotzigen Eichenstämme —, tat nur insofern ein Übriges, als er in die Knorren und Knorpel hier ein zerflatterndes Ornament, dort die Konturen einer Gestalt ohne konkreten Ausdruck hineinmeißelte und war nunmehr als Mensch und als Künstler im Chaos angelangt, welches als Nichtform auch keinen geistigen Inhalt mehr hat und deshalb auch nur noch für in sich chaotische Naturen Erlebnismöglichkeiten bietet. — Es ist so aufregend, einen Schaffenden wie Hoetger in dieser Lage zu erleben, wie es aufregend für einen außerirdischen Beobachter sein müßte, zu sehen, wie die Menschheit sich auf den gleichen Zustand hin bewegt und abzuwarten, wie die Entscheidung fallen wird. Denn: es ist so gewiß wie notwendig, daß nun etwas Entscheidendes geschehen muß, weil kein Mensch und also auch kein Hoetger ohne die höchste Untergangsgefahr für seine geistige Wesenheit dauernd im Chaos verharren kann, das, wie gesagt, ungeistig ist und mithin für geistige Naturen keine Lebensmöglichkeiten bietet.

In diesen Tagen ist Bernhard Hoetger für einen die Zusammenhänge nicht begreifenden Beobachter eine rätselvolle Erscheinung. Wie er, so wühlt und träumt das Volk, dem er angehört — und im Grunde das ganze Menschengeschlecht — in den Künsten, in den Wissenschaften, in der Philosophie, in der Politik herum, ist voller Ideen von neuen Staats-, Geistes-, Lebens-, Kunstformen und -gesetzen und kann sich doch dem durch eigenes Handeln heraufbeschworenen Chaos noch nicht entwinden; möchte mitunter dieses Chaos selber zum dauernden Zustand machen und ahnt wiederum, daß dies den geistigen Untergang bedeuten würde. Das heiße Sehnen der Vielen, wieder erstlingshaft zu sein, die Lust eines urtümlichen, wahrhaft primitiven Daseins zu erleben, oder, wie dieser Typus es inbrünstig ausdrückt: das Göttliche befreit von allen verfälschenden Vorstellungen in seiner Reinheit zu schauen, durchzittert auch diesen Schaffenden. Und wie er, angelangt auf der Höhe gereifter Mannheit, trotz

aller inneren débacles mit ungebrochenen Kräften tätig ist —, wie seine Werkstätte von Zeitspanne zu Zeitspanne von Werken überquillt und wie er nun schon wieder daran geht, die Periode der letzten Formauflösung schaffend zu überwinden, so bietet er eine menschliche und künstlerische Erscheinung dar, die trotz aller ihr anhaftenden Problematik von großer Kraft ist und die ganz gewiß nicht lediglich durch eine abfällige Kritik bedeutungslos gemacht werden kann. Hoetgers Wesen und Werk war und ist viel umstritten, und unter denen, die seinen Wert bezweifeln, gibt es einen deutschen Kunstgelehrten von Rang, der den Vorwurf der Versatilität — etwa in der Bedeutung von geschickter, gesinnungsloser Wandelbarkeit — gegen ihn erhob. Aber dies ist ein irrtümliches und nur durch ein Nichtbegreifen der gegenwärtigen Gesamtlage ermöglichtes Urteil. Wohl: einem oberflächlichen Betrachter der diesem Büchlein beigegebenen Folge von Abbildungen, die das Lebenswerk dieses Plastikers in gedrängter Kürze veranschaulichen sollen, kann es begegnen, daß er entgeistert fragen muß, wie er denn nun das im Ablauf seines Entstehens so verwandelte und sogar bis ins Gegenteil verkehrte Werk eines Schaffenden beurteilen soll. Was um alles in der Welt aber sollte diesen Hoetger bewegt haben, diese Wandlungen auf sich zu nehmen und hinter sich zu bringen, als die innerste und eisernste Notwendigkeit, die sowohl in seinem Wesen als überhaupt im Wesen dieses gegenwärtigen Lebens, dem er mit Leidenschaft zugehört, begründet liegt? Dieser Mann, wie sehr sein Wesen auch aus echten und unechten Eigenschaften gemischt sein mag, ist doch zu schwer von Geblüt und zu leidenschaftlich der Kunst ergeben, als daß er sein Handwerk zu einer der Mode folgenden ästhetischen Spielerei mißbrauchen könnte wie manche von jenen, deren Dasein im Kino und Kaffeehaus wurzelt und gipfelt. Oft zwickt ihn wohl sein Teufel, seine ihm obliegenden Aufgaben ebenfalls auf die leichte Schulter zu nehmen und auch seine Kräfte zu bequemem Geschäft mit leichtem Gewinn zu mißbrauchen. Denn auch er und gerade er, dem vielerlei Können in Fülle gegeben ist, wird mitunter vom Zweifel daran hart bedrängt, ob es denn überhaupt noch einmal für uns Menschen einen Aufstieg in neuem Geiste zu neuem Ziele geben wird —, zu einem Ziele, welches es lohnend macht, sich ihm hinzuopfern. Wahr und wirklich: uns allen, die wir in dieser Gegenwart leben, ist es auferlegt, uns dem Neuen hinzuopfern, das nach

unserm Willen werden soll und nach unserer inbrünstigen Hoffnung erstehen wird. Wir sind geboren, um die tausend Abgründe zu durchschreiten, welche zwischen einer dem Sterben verfallenen und einer neuen Epoche klaffen. Unser ist auf diesem Wege das Wollen, aber kaum das Vollbringen. Und wenn wir wünschen, daß eine neue Menschheitsgeschichte anheben soll, so müssen wir doch auch zuvor die alte tätig enden —, müssen alle ihre Gebrechen und Laster in uns und durch uns selber zu Ende bringen, denn nichts endet von selber, wie nichts von selber anfängt.

Erkennen wir im Leben und Werk dieses Plastikers ein Gleichnis des Menschendaseins, so wie es jetzt beschaffen ist. Jenes wie dieses spottet aller endgültigen Wertungsversuche —, jenes wie dieses ist Übergang von alter zu neuer Zeit, von altem zu neuem Leben, von altem zu neuem Menschentum, von alter zu neuer Kunst. Bedenken wir, wie jedem Geburtsereignis Dinge vorausgehen, die selbst für starke Nerven in Vielem schwer erträglich sind —, wie auch das mit neuem Leben schwanger gehende Leben uns stets vor rätselvolle Erscheinungen stellt, die unserm Begriffsvermögen spotten, so sehen sich die Geschehnisse unserer Gegenwart mitsamt diesem Geschehnis „Hoetger" anders an. Dieser Schaffende, wie dieses ganze heutige Menschendasein fordert das denkbar größte Maß von Glauben an den Menschen. Wer ihn nicht hat, der muß sich von dem einen wie vom andern verurteilend abwenden. Wer ihn aber sein eigen nennen kann, der hat mit diesem Glauben die Gewißheit, daß nach dieser Übergangsepoche ein Leben von noch nicht vorzustellender Intensität und eine Kunst von noch nicht vorauszusehender Größe erstehen wird.

Hoetgers Werk ist, wie bereits angemerkt, noch nicht abgeschlossen. Die letzten Abbildungen in diesem Büchlein zeigen, wie er einesteils zu neuen Gestaltungen vorzustoßen versucht und wie er sich andernteils auf alte Formgesetze zurückbesinnt. Man muß in diesem Augenblick von ihm sagen: „Mönchlein, Mönchlein, du gehst einen schweren Gang —!" Wer sich aber seiner „Versatilität" wegen mißbilligend von diesem Künstler und seinem Tun wegwendet, möge sich auch darüber klar sein, daß dies so viel bedeutet als dem versatilen Leben, dem er zugehört, und mithin vielleicht sich selber — —! den Rücken zuzukehren.

Mein Leben.

Ich bin am 4. Mai 1874 in Hörde in Westfalen geboren. Als Vierzehnjähriger kam ich zur Erlernung des Bildhauerhandwerks nach Detmold in die Lehre. Der Meister stellte „christliche Kunst" her, auch Grabsteine. Die Lehrzeit dauerte vier Jahre.

Nach ihrem Ablauf ging ich als Geselle zuerst in eine kleine Ortschaft an der russischen Grenze, dann weiter nach Liegnitz, Bunzlau, Dresden und zurück über Berlin nach Dortmund, wohin meine Eltern inzwischen verzogen waren. Mein Vater sorgte sich um mein Weiterkommen und ermöglichte meinen Eintritt als Teilhaber in einer Fabrik für christliche Kunst in Wiedenbrück. Ich war damals zwanzig Jahre alt und leitete die Fabrik, begann aber zugleich ein intensives künstlerisch gerichtetes Studium für mich selbst. Nebenher leistete ich architektonische und kunstgewerbliche Arbeit (Möbelentwürfe).

Nach einigen Jahren wurde mir diese Betätigung zuwider und ich ging mit der Einwilligung meines Vaters an die Akademie in Düsseldorf. Dies war wohl 1898. Ich empfing von Hause nur geringe Unterstützung, aber meine Lehrer verschafften mir Stipendien, die mir das Auskommen ermöglichten. Nach vier Semestern wurde ich Meisterschüler.

Im Jahre 1900 reiste ich mit einer Reihe von jungen Akademikern unter Führung des Konservators Clemen nach Paris zur großen Jahrhundertausstellung. Ich fühlte mich von der Stadt sehr angezogen, ging meine eigenen Wege und entschloß mich, zusammen mit einem Freunde, in Paris zu bleiben. Clemen ließ mir noch ein kleines Stipendium zurück. Nach einigen Wochen war das Geld bis auf einen kleinen Rest verausgabt. Der Freund forderte diesen Rest zur Rückreise nach Deutschland und ich blieb allein und mittellos in Paris.

Jetzt begann eine Periode der Obdachlosigkeit und des Hungerns. Ich machte viele Versuche, mich mit kleinen Arbeiten über Wasser zu halten, aber sie brachten nur selten

Erfolg. Eines Tages traf ich mit einem von Düsseldorf her bekannten Amerikaner zusammen. Er lieh mir, weil ich ausgehungert war, fünzig centimes, mit denen ich, um etwas zu essen, in eine crêmerie ging. Sie gehörte der Madame Charlotte, genannt „la mère d'artiste". Sie thronte, eine ehrwürdige Matrone, auf ihrem Sessel und begann ein Gespräch mit mir, bei dem sie sich als eine deutsch sprechende Elsässerin mit einem guten, hilfsbereiten Herzen herausstellte. Sie schenkte mir ihr Vertrauen, mietete mir ein Atelier, gab mir zu essen und bewahrte mich so vor der Verelendung.

Es begann eine schaffensreiche Zeit. Die Typen der Straße regten mich besonders an. Allem Historismus stand ich mit feindlicher Gesinnung gegenüber. Unter anderem enstand in jener Zeit die Gruppe „l'aveugle", die im großen Salon am champ de mars zur Ausstellung angenommen wurde. Die Pariser Presse brachte günstige Kritiken, Kunstkritiker und Kunstfreunde besuchten mich in meinem Atelier. Julius Meier-Gräfe, damals Leiter von „la maison moderne", erwarb meine Arbeiten für Reproduktion und Verlag.

Nach ungefähr zwei Jahren verschwand plötzlich meine Gönnerin, Madame Charlotte, aus Paris und trotz der einzelnen Erfolge begann für mich ein neues Elendsdasein. Um Geld zu verdienen, machte ich kleine Terrakotten, die durch einen Händler viel vertrieben wurden, mir aber wenig einbrachten. Ich mußte mein Atelier verlassen und siedelte ins Quartier Montmarte um. Karl Milles, ein Schwede, Bildhauer und mir geistesverwandt, wurde mein Freund. Wir gründeten zusammen die „société des artistes réalistes internationals". Die Zeit stand unter dem Zeichen Rodins, aber wir versuchten neue Wege zu beschreiten. Inzwischen drängte der Hunger zu neuen Unternehmungen.

Am Montmartre befand sich das Restaurant „Quatre arts", wo unter vielen andern Künstlern auch Steinlen, Léandre und Villet aus- und eingingen. Das Lokal wurde von armen Teufeln auch zur Ausstellung ihrer Arbeiten benutzt. Auch ich brachte dem Besitzer dies und jenes von meiner Arbeit, und er, ein Kunstfreund und Kenner auf seine Weise, machte Steinlen, Léandre und Villet auf mich und meinen Notstand aufmerksam. Sie tauschten von ihren Zeichnungen gegen meine kleinen plastischen Arbeiten. Diese Zeichnungen waren für den, der sie besaß, so gut wie Geld, weil sie bei den Kunsthändlern sehr begehrt wurden. Auf diese Weise vermochte ich dann und wann etwas besser zu leben.

Nach einiger Zeit siedelte ich, sehr verelendet und auf Besserung meiner Lage durch irgendeinen glücklichen Zufall hoffend, in das Qartier Montparnasse über und nahm dort ein Atelier in der rue Vaugirard. In mir geschah eine starke Wandlung des Formgefühls und es entstanden damals Werke von der Art der „féconditée". Die innerliche Vorbereitung auf größere Dinge wurde durch eine schwere Erkrankung unterbrochen, von der ich erst nach geraumer Zeit im Hospital genaß. Erschöpft suchte ich in der Bretagne Ruhe und Erholung, und vollzog im Geiste den Bruch mit dem Impressionismus.

Nach Paris zurückgekehrt, gründete ich mit Freunden den „Salon d'automne" und stellte im ersten Salon eine Büste aus, die wiederum Aufmerksamkeit erregte. Der Salon brachte mir auch die Bekanntschaft mit Arbeiten von Aristide Maillol, die meinen neuen Weg zu monumentaler Form bestätigten.

Im Jahre meiner Verheiratung (1905) geschah wiederum eine Ausstellung meiner Arbeiten im Salon d'automne. Sie empfingen eine besondere Anerkennung durch Rodin und er lud mich zu einer gemeinsamen Ausstellung ein. Zugleich fand sich von neuem ein Verleger. Für das Luxembourg-Museum wurde ein Werk erworben. Etwas später entstanden die sich jetzt im Elberfelder Museum befindenden Köpfe, die ich als die stärksten Ergebnisse meiner ersten nachimpressionistischen Periode betrachte. Ich wurde u. a. mit Freiherr von der Heydt, Tschudi und Karl Ernst Osthaus bekannt und sie erwarben Werke von mir.

In Paris fand diese neue Arbeit keinen Widerhall; ich empfand sie selbst im Gegensatz zum romanischen Geiste stehend. Nachdem mir noch das Trocadéro-Museum die Bekanntschaft mit der romanischen und frühgotischen Kunst vermittelt hatte, kehrte ich nach Deutschland zurück und nahm in dem alten Schloß Holthausen bei Büren in Westfalen Wohnung. Hier setzte eine längere unproduktive Periode ein, jedoch verstrich die Zeit insofern nicht unfruchtbar, als ich mich der während meiner Lehr-, Gesellen- und Fabrikantenzeit erworbenen kunsthandwerklichen Kenntnisse besann und sie nunmehr wieder einmal benutzte, um meinem starken Hange zu architektonischer Arbeit und zur Innenraumkunst (Möbelbau-, Schnitz-, Holzbildhauer-, Treib- und mancherlei anderen kunstgewerblichen Arbeiten) nachzugehen.

Der Auftrag des Freiherrn von der Heydt für den Gerechtigkeitsbrunnen in Elberfeld veranlaßte eine neue Reise nach Paris. Dort begann eine neue bildhauerische Schaffenszeit,

während welcher unter anderm die Werke „Jüngling", „der Tag", „Frauentorso mit erhobenen Armen" und „der Gerechtigkeitsbrunnen" entstanden.

Darauf zurück nach Deutschland, Westfalen, Cöln. Erwerbungen von Arbeiten durch verschiedene Museen (Elberfeld, Barmen). Berufung an die Künstlerkolonie des Großherzogs von Hessen in Darmstadt. Entstehung des Planes für den Platanenhain.

Im Jahre 1913 Aufenthalt in Florenz. Dortselbst Vorarbeiten zum Platanenhain. Es entstanden die Modelle für die Keramiken „Licht- und Schattenseiten". Die frühen Italiener machten auf mich den stärksten Eindruck.

Baldige Rückkehr nach Deutschland, Wohnung in Fischerhude, das ich durch Paula Modersohn kennengelernt hatte. In der Stille des Winters von 1913 und 1914 wurde dort die Arbeit für den Platanenhain zu Ende geführt. Seine Enthüllung und Übergabe an den Großherzog erfolgte bei der Eröffnung der Ausstellung 1914.

Zu Kriegsanfang Übersiedelung nach Worpswede. Erwerbung eines Grundstücks und Beginn der Bauarbeit für ein eigenes Haus, die einige Jahre in Anspruch nimmt.

1916 Bekanntschaft mit dem hannoverschen Keksfabrikanten und Kunstfreund Bahlsen. Auftrag für den Entwurf und die grundlegenden Vorarbeiten für den Neubau der Bahlsenschen Fabrik und die damit zu verbindende „Tet-Stadt". Aus diesem Grunde vorübergehende Wohnung in Hannover. Dort und in Worpswede die Durcharbeitung und Beendigung der Grundrisse und Entwürfe für die Tet-Stadt sowie ihre plastische Darstellung in einem großen Modell. Neben dieser Tätigkeit entstand eine große Reihe von plastischen Werken, von denen die letzten den Beginn einer neuen Periode ankünden.

BERNHARD HOETGER.



Emil. 1905



Fécondité. 1905



Tauzieher. 1903



Torso. 1904



Grabmalentwurf für Paula Modersohn. 1907/08



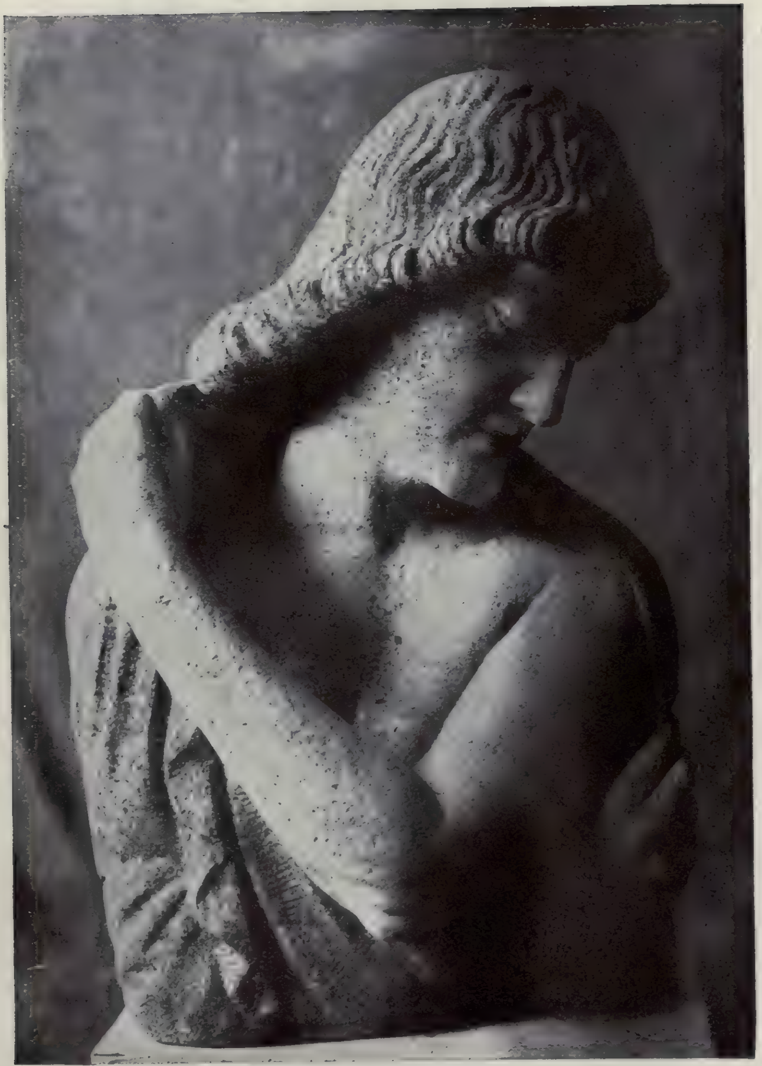
Flug. 1906



Lächeln. 1906



Eva auf dem Löwen. 1907



Abend. 1912



Dämmerung. 1912



Mann vom Berner Volkshaus. 1912



Figur vom Vogelbrunnen in Mainz. 1912



Eva. 1912



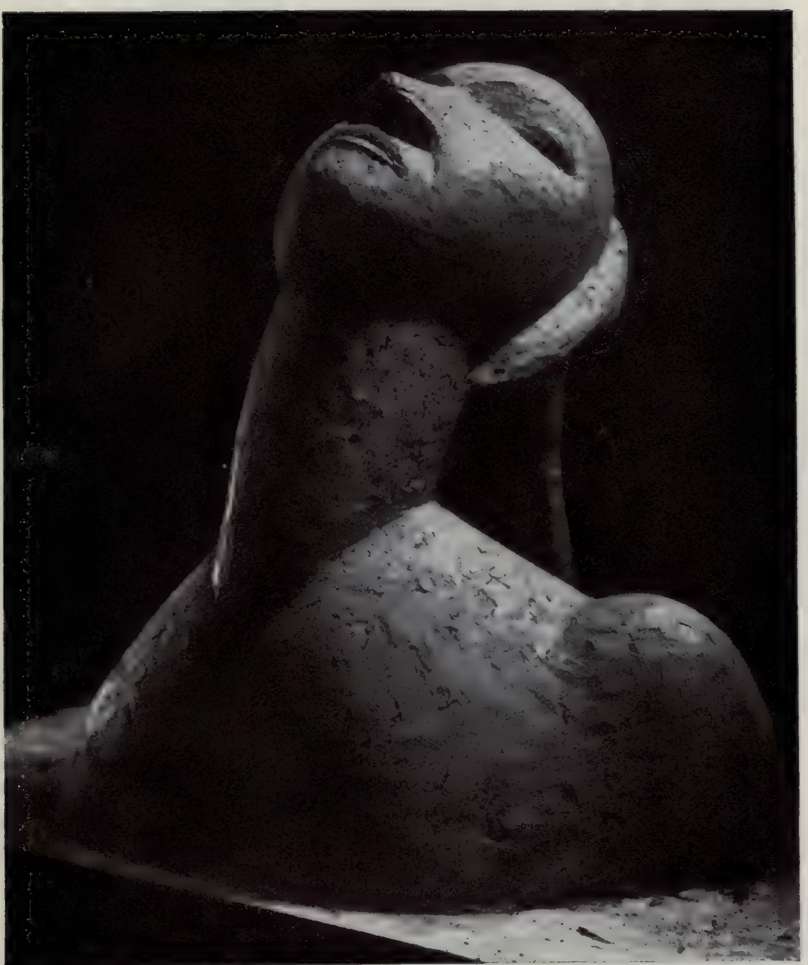
Schlaf, Relief aus dem Platanenhain in Darmstadt. 1913



Bildnis Dülberg. 1919



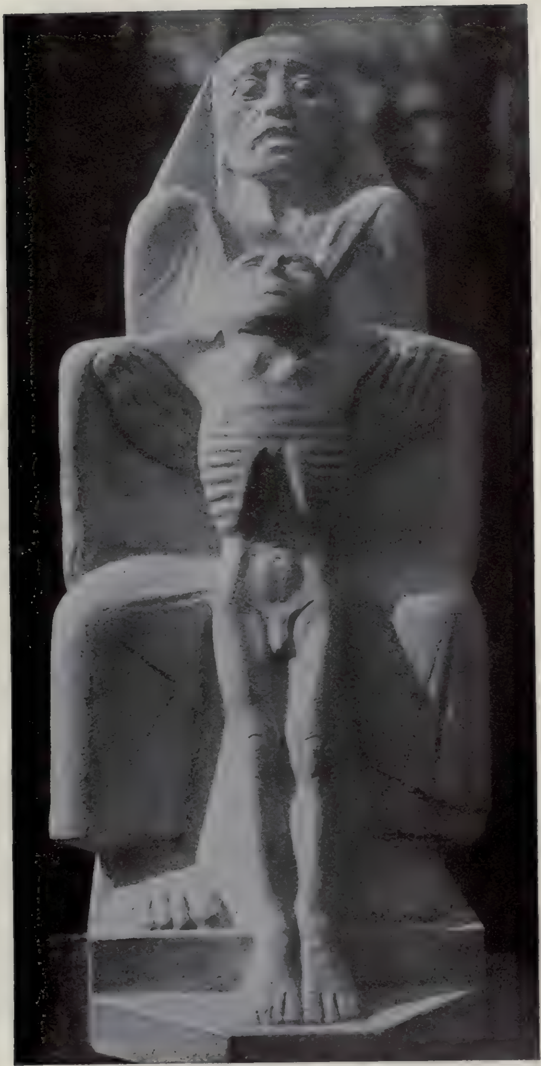
Bildnis Sent M'Ahesa. 1919



Schweben. 1919



Das Sterben. 1919



Revolutionsdenkmal in Bremen. 1920



Kleinplastik, 1920



Kleinplastik. 1920



Kleinplastik. 1920



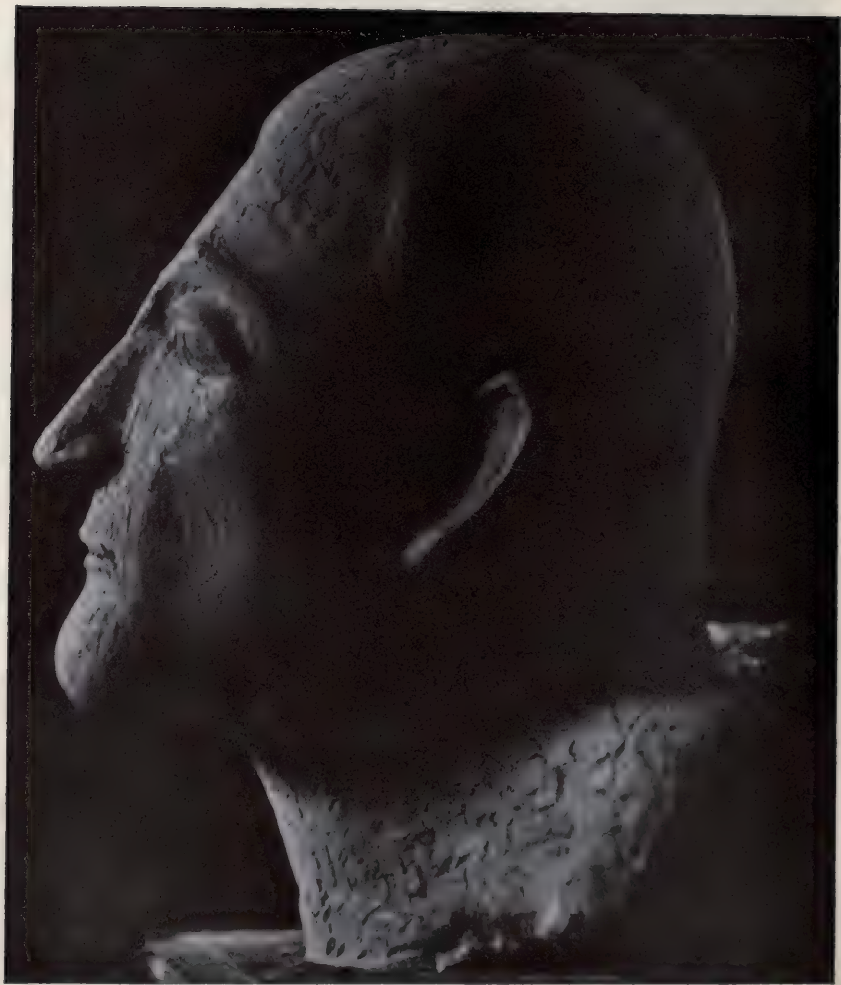
Kleinplastik. 1920



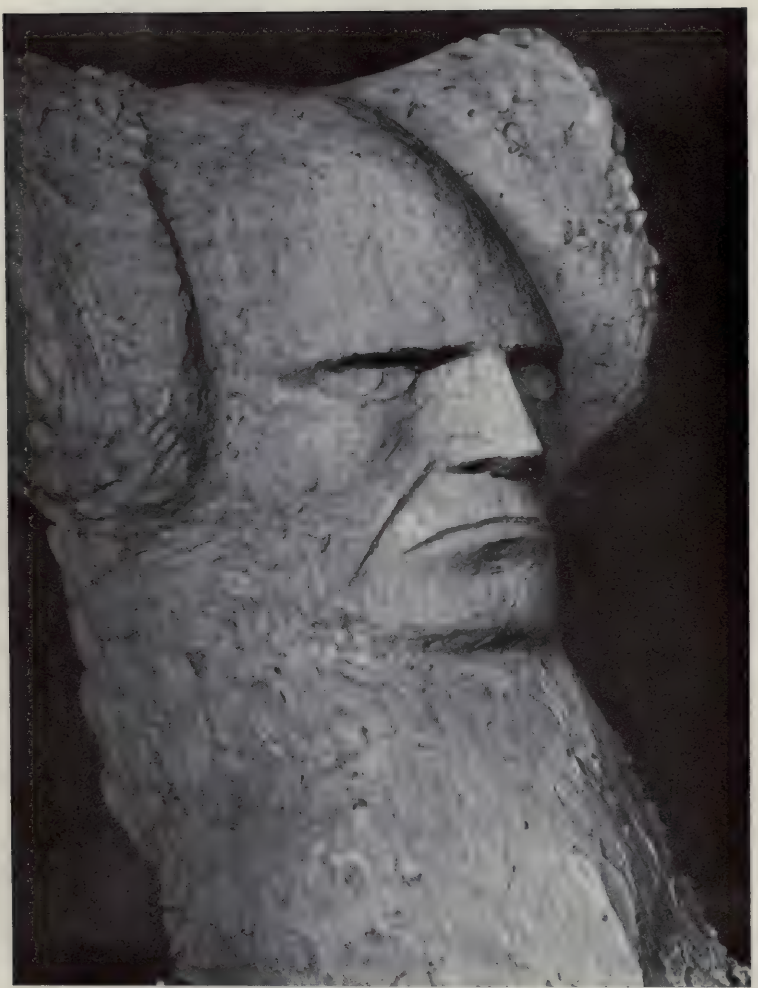
Bildnis. 1922



Götterdämmerung. 1922



Bildnis Kollmar. 1922



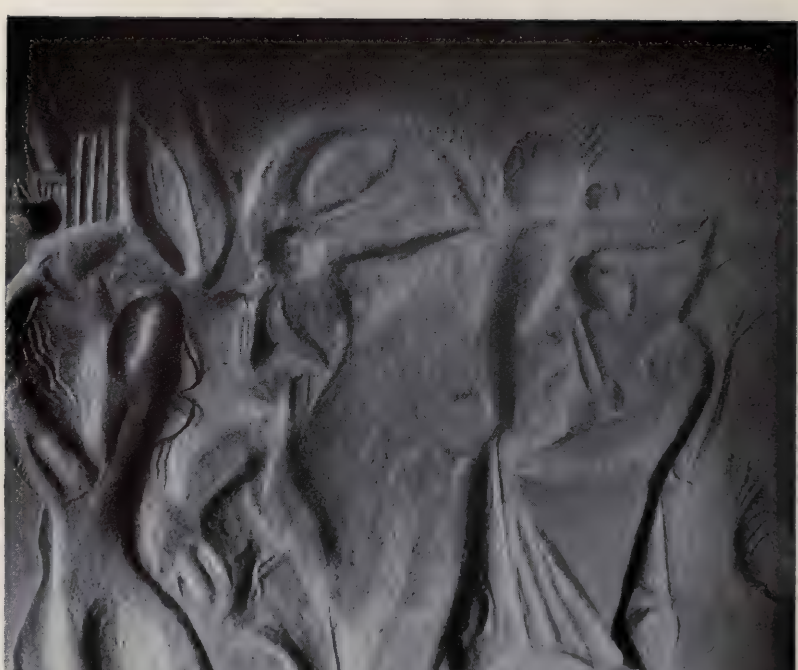
Schopenhauer. 1922



Menschwerdung. 1922



Erde. 1922



Relief aus Haus Hoetger. 1921



Tür am Haus Hoetger. 1921



Das neue Haus Hoetger. 1921

